

父の息子、息子の父

—ヘミングウェイ、インディアン、アメリカの家族¹

中 野 学 而

はじめに

——なぜヘミングウェイ作品は「分裂」するのか？

「インディアン・キャンプ」("Indian Camp," 1925) と「父と息子」("Fathers and Sons," 1933) は、いわゆる「ニック・アダムズ物語」群のうちでも、それぞれ作家自身がオーソライズした最初（生前未発表の「三発の銃声」["Three Shots," 1972] を除けば）と最後（やはり生前未発表の「最後の良き故郷」["Last Good Country," 1972] を除けば）を画する、きわめて重要なペア短編である。これらの二つは構造的にも主題的にも、またそのディテールにおいても共通点を多く持っており、作者ヘミングウェイにこの二つを対照させる目的があったこと——あるいは前者を参照しながら後者を書いたこと——はほぼ間違いない。全編を通してインディアンたちの存在が重要な役割を担っていることに言い及ぶまでもなく、たとえば作品の冒頭で乗り物が登場し、その中で父のすぐ傍らに息子が座っていること、あるいは作品の終わり近くで再び乗り物の中に父と息子が登場し、そこで父が息子に意表をつく質問をされて答えに窮すること、その際にむしろ年端のゆかない息子のほうが確信に満ちた世界観を示しつつ作品が終わることなど、その共通点を数え上げればほとんどきりがないのである。²

しかし、そのような類似の中でも最も際立っているのは、作品のまさに中核で、ともにインディアンと白人との間の暴力的な人種間関係がグロテスクなまでの鮮烈さで唐突に抉り出されていることだろう。しかも、それ

が抉り出されたのちすぐに放り出されているように見えるという点でも似ているし、そもそもそれが作品のなかでどういう位置づけをされつつ存在しているのか必ずしも明白ではない、という点においてもこの二作品は奇妙な相似形をなしているのである。なにか、作品の核がともにある種の不可解な亀裂を孕んでいる、というような印象を受ける。事実、これまでこれらの作品は、大別すればともに「白人の親子関係」の問題系（「イニシエーション」あるいは「父子の対立」）と「白人とインディアンの（搾取的）関係」の問題系の二つにいわば「分裂」したまま語られることがほとんどであったのだが、³ そもそもそれらがなぜひとつの作品中で「同時に」語られているのか、またどうして同時に語られなければならないのかを考察したものは無かった。

二つのうち、この「分裂」は「父と息子」のほうにおいてより顕著に表れている。一読、主人公ニックの精神がインディアンたちとの思い出と父との思い出との間を激しく揺れ動いていることが明らかであるにもかかわらず、それらの二つの思い出の間に主題としての本質的な関連性を見出すことがほぼできないからである。読者には、なぜニックが父のこととインディアンたちのことをこのようなかたちで交互に思い出しているのかわからない。なによりも、ニック自身にその理由がわかっていないように見える。どうしてニックは父のことを回想する合間にインディアンのことを、しかも激烈なまでに意味深長と思えるような事件を思い出す必要があったのか？ そもそもこの短編のタイトルは「父と息子」なのであって、「父と息子とインディアン」ではないのである。

しかし逆に言えば、それはそのような奇妙な「分裂」のありさまが読者にもよく見える形で描き出されているということ、すなわち、作者の側にこの問題に関する強い自覚があり、その分裂の奇妙さそのものがこの作品の主題とされていることを意味するのかもしれない。実際、「インディアン・キャンプ」には先述の「三発の銃声」という「前半部」があったにもかかわらず後に削除されており、それは特にニックと父、そしてその弟ジョージとの間の「臆病さ」をめぐる確執を問題としていた、という良く

知られた事実に鑑みれば、むしろのちにその後半のみが独立して「インディアン・キャンプ」と題されることになる物語の方にこそそのような「分裂」がはらまれてしまっており、だからこそヘミングウェイは「父子（兄弟）関係」の主題——ひいては「家族関係」の主題——を強く示唆する前半部を削除し、もっぱらインディアンとの関係が前景化される後半部だけを独立した作品として発表したのではないか、とも考えられるのだ。それから10年後、何らかの事情のもとでそのような「分裂」の事態が持つ意味に作家が気づき、それをあえて意識的に強調しつつ（セルフ）パロディ化することでその分裂を乗り越え、いわばそれまでの自分に別れを告げようとしたのが「父と息子」という短編ではなかったか、というようなインターテクスチュアルな関係が推測されてくるのである。もしもそうだとすれば、ここには何かヘミングウェイの創作過程に関するある種のカギのようなものが埋まっているかもしれない。

以下の本論では、そのあたりの事情を考察しつつ、「インディアン・キャンプ」と「父と息子」との関係を軸に、ヘミングウェイの創作プロセスに不可避免的にはらまれていたと思しきある秘密について考えてみたい。

1. インディアンの苦境か、医師の苦悩か？

「インディアン・キャンプ」において、予想さえしていなかったインディアンの夫の自殺に衝撃を受けたままインディアン・キャンプを後にする際の父子間の対話は、次のようなものである。

“Why did he [the Indian husband] kill himself, Daddy?”

“I don’t know, Nick. He couldn’t stand things, I guess.”

“Do many men kill themselves, Daddy?”

“Not very many, Nick.”

“Do many women?”

“Hardly ever.” (CSS 69)

この直前の凄惨な帝王切開手術のシーンで手術道具を釣り具に比しているアダムズ医師の言動に鑑みるに、彼はインディアンをほぼ動物と同様にみなしており、そのことに対して特に何の疑いも持っていない。「前編」としての「三発の銃声」の状況に鑑みれば、むしろ彼らはわざわざ釣りの楽しみを中断し、おそらくはそれなりの善意からインディアン女性を助けに来てやっているのであり、しかも手術は少なくとも医師の目から見る限り「大成功」だったわけでもあるから、そのような医師にとってインディアン男性の自殺事件は「突発的な事故」以外のなにものでもなく、まさにここで彼の言うように「原因は良く分からない」というのが正直なところだったろう。

だから、もしもそのような彼がここで多少なりとも「反省」しているように見えるとするならば、それは自らの振舞いの人種差別性に対してではなく、年端のゆかないニックをこのような修羅場に居合わせさせてしまったことに対してのものであり、うまく場面をコントロールすることができなかった自らの医師としての（あるいは「男」としての）状況判断の甘さに対してであると考えられよう。インディアンの女性の痛みに最初は共感するところのあったニックが、そのような父の振舞いを真似るかのようインディアンの苦しみなことなどは素通りしつつ、あくまでも彼自身にとって切実なのだろうと思われる問題（「死」についての可能性、死に対する恐怖の克服）のほうに深くとらわれていっているように見えることについても事情は同様である。そこに西洋中心主義／帝国主義／植民地主義（批判）のニュアンスを読みこむ作業は、これまでもさまざまな形で行われてきている。⁴

だからこそこで問題としたいのは、むしろなぜこの白人たちは揃いも揃ってここまで身勝手なのか、ということのほうである。それがこれだけの行いを正当化するに十分な事情であるかどうかには関わらず、彼らにも彼らなりの理由があるはずなのだ。事実、このインディアンの苦境の物語のうしろには、確かに、いわゆる「ニック・アダムズ物語」群の中でも時系列的に言っておそらくこの後に来ると思しき出来事を扱う物語群でより

明らかになる、家庭におけるこの医師の「家父長」としての苦境が明滅しているように思われるのである。

そもそも、「男の人ってよく自殺するの?」「女の人?」とのニックの質問が奇妙なほど見事に「ジェンダー化」されている不自然さ、唐突さは際立っているし、後者の質問に対する「まずしないな」という医師の言葉の持つこれまた奇妙なほどに断固たる調子は、彼が常日ごろから人種間関係の問題ではなくてジェンダーの問題に苦しんで（親しんで?）いることを示して余りあるだろう。つまり、ここでインディアン男性の自殺の原因を息子に尋ねられて「ヤツはきっといろいろなことに耐えられなかったんだろうよ」と言うとき、医師は、おそらくつい今しがたの自らの手術作法があられもなく示していた人種差別性にはほぼ無反省のまま、のちの作品で描かれることになる自らの家庭における「夫／家長／息子の父」としてのシリアスなジェンダー不安の状況をこそ吐露して（しまつて）いるのである。

いったいこの話は、そもそもインディアンの苦境についての話なのか、それとも父の苦悩についての話なのか？ 何よりも、それらはなぜ同時に語られなければならないのか？

2. 家庭の悲劇、父の威厳の失墜

アダムズ夫妻の状況についての考察は、かねてから「医師とその妻」（“The Doctor and the Doctor’s Wife,” 1925）と「身を横たえて」（“Now I Lay Me,” 1927）に描かれる夫婦間の権力関係を参考にしつつ行われてきている。それらの短編においては、伝記的にもよく知られている実際のヘミングウェイの父母の関係を髣髴とさせるような形で、医師が妻との間の家庭生活に関する埋めがたい無力感を持っていることが示される。おそらくは宗教観の相違や経済力不足などの様々な状況から、いつも押しの強い妻に圧倒され、自分の渴望する「家父長としての権威」を保つことのできない生の不如意の感覚である（今村、『猫』 31-51；高野、「伝道」；前田、『若き』 239-55）。

本論考の後半で詳細に扱う「父と息子」においてフィクションの仮面のもとではのめかされているように、父の自殺という悲劇にまで至る——あるいはそこから始まる——よく知られたヘミングウェイ自身の家族関係に対する感情的錯綜は、この作家にとって破格の重要性をはらんだ、だからこそ作家としてきわめて扱いにくい問題だったと推測される。「パパ」のセルフイメージを自らあえて世間一般にまで広くアピールするほど「父性」や「男としての強さ」にとりつかれていた彼であれば、「父」にまつわる「家族」の問題が生涯その脳裏を離れたことは一度もなかったと言ってよいだろう。「父」であることには常に「母」と「子」の存在が伴うからである。しかしそうであるからこそ、その問題は、世紀転換期のアメリカはオークパークの名家・ヘミングウェイ家のような家庭に生まれた気の強い唯一の男児——ヘミングウェイには4人の姉妹があり、唯一の弟レスターはヘミングウェイが17才の時に生まれている——にとって、どうしてもそこにまともに触れることはできない、触れてしまえば精神の安定が失われてしまうような解決不能のジレンマとなって、こころの中にある危険な領域を形作っていたと考えられるのだ。ここでは紙幅の都合上伝記的な詳細に触れることはできないが、それほどまでに問題が錯綜してしまった背景のひとつには、父母との激しくも悲しい愛憎関係にもかかわらず、その激しさや悲しさそれ自体を明瞭に意識することすら自らに許さないほど高い彼のプライドや自己中心性、自己顕示性、そして人の感情の機微がいわば「におい」でわかるような優れた感受性の問題があっただろう。父を愛し、尊敬し、しかしその父が家庭での苦境のなかで鬱屈した感情をたびたび子供たちへの折檻として爆発させることに強烈な恐れと憎しみを覚えながら、やがて複雑な「家庭の事情」が理解できるようになるにつれ、そのような苦境を呼んでしまう男としての父を不憫に思いつつその「弱さ」を唾棄するようになっていっただろうし、父をそのような境遇に追い込む母を恨みつつ、その裏で届かぬ愛情に飢え、苦しい思慕をつのらせてもしていたに違いない。ただ、母の都合に対して彼がどれほど共感できていたのかは定かではないし、それはヘミングウェイの人生の最後までつい

て回った問題だったことだろう。「ニック・アダムズもの」によく登場する「おぞましいほど残酷で傲慢」（今村、『猫』37）な妻（母）のモデルとなった母グレースも、また彼女なりに真剣に、自らに似た激しい気性の長男を愛していたに違いなく、なによりヘミングウェイ自身がそのことを誰よりもよく分かっていたはずだからである。これについては後にも多少触れたい。しかしいずれにせよ、事態が両面感情の錯綜の極だったことは伝記的に見てほぼ間違いないことであるから、たとえば母の葬儀にさえ出席しなかったという有名なエピソードを額面通りに単なる「憎悪」の表れとしてのみ受け取ることはできまい。むしろそこに憎悪以上の後ろめたさや無念、つまり愛を感じることも同様に可能なはずである。

たとえば『誰がために鐘は鳴る』（*For Whom the Bell Tolls*, 1940）におけるロバート・ジョーダンの「父は臆病だったのだ」、あるいは「もしも臆病でなければ、あの女〔ジョーダンの母〕に威張り散らすような真似はさせなかっただろう」（338）なる述懐は、もしもそれが多少なりともヘミングウェイ自身の父母への感情が投影されたものであったとすればあまりにも短絡的に過ぎ、むしろ結局のところその問題がいかにヘミングウェイにとって「総括不能」な極限的問題であり続けたのかをこそほのめかす。もしも「身を横たえて」におけるようなニック・アダムズの「不眠症」は通常言われるような「戦傷」の問題のみならず幼少期の両親の不和にもその源泉を持つ、とするケネス・リン（Lynn 105）や前田一平（『若き』239-55）の議論が妥当であるとするれば、それは一定程度ヘミングウェイ自身の問題としても考えられるはずだし、その意味ではこの問題はどこかで彼自身の最終的な自殺にさえもなんらかの影響を及ぼさなかったはずはないだろう。そもそも猟銃での自殺は父の遺産そのものなのである。そのように考えれば、いわゆる「冰山理論」——本当に大事な問題は常に水面下に隠れている——の出所にも、あるいは結婚や子を持つことを忌避する男がその作品に多数登場することにも、さらにはヘミングウェイ自身の4回の結婚生活が3回までも破綻に終わっていることにさえ、ホモソーシャルな楽しみや自由の価値を優先する「アメリカ文学によくある男同士の幸福」（武

藤 173) への希求のみならず、彼個人の中に、「父母の関係の破綻」というありふれた、しかしまたある意味では子にとってこれ以上の悲劇はないとも言える家庭の悲劇に端を発する結婚生活への深刻な不安と不信が存在していたことが大きく関連していたはずだが、そのことについてはまた期を改めて論じねばなるまい。さしあたっては、この錯綜がニックにとって、そしてまたヘミングウェイ自身にとっても真に困難を極めたものであったと考えられることが確認できさえすればよい。

よく知られているように、名編「大きな二つの心臓のある川」(“Big, Tow-Hearted River,” 1925) には、「釣り」を「悲劇的」なものにするという「杉の枝や幹で覆われた」「歩行不可能な」「沼地」が登場する (NAS 198)。主人公ニックは、そこを避けてキャンプへと引き返していくのである。まだ自分が幼い頃からもつれにもつれたアダムズ家の家族問題の錯綜こそは、癒しようのない戦争の記憶と並び、その「沼地」に潜んでニックを脅かすものの最有力候補と考えられよう。

3. 「ダミー」としての〈インディアン問題〉

さて、ここで「インディアン・キャンプ」に視線を戻せば、たとえばあり合わせの釣りの道具で手術を（一応は）成功させた医師が、“That’s one for the medical journal” と高揚を抑えきれぬまま “Ought to look at the proud father” という (CCS 69) 有名な場面から、ある特異な意味がにじみ出ていることが分かる。ここでの「誇り高き父」という表現の「誇り」が具体的に何に対してのものであるのか正確には分からないが、この直前、手術によって生まれたのが「男の子」であることを自らの「息子」ニックにわざわざ確認していることに鑑みれば、ここで医師は、おそらくニックの誕生時の自らの気持ちと離れ業的な手術を成功させた自分の手腕を誇る気持ちとをないまぜにしつつ、臨席の息子ニックや弟ジョージに対してこの言葉を口にしていく。「父」は、「息子」が生まれた時には「娘」が生まれた場合よりも「誇らしい気持ち」になる、あるいはぜひともそうなるべきである——そのような性差別的思考に基づく思いは、ひるがえって、医師自

らがそのような「息子を誇らしいと思う気持ち」を持つに値するだけの「誇り高き父＝息子の模範」とならなければならない、という義務感にせきたてられていることを示唆しもあるだろう。そこには、「弟」という「家父長制における〈一段格下〉の男」としてのジョージの存在も絡んでいる。

つまりここでは、家庭におけるこの医師の男性性保持の問題が、ニックやジョージという「親族の〈格下〉の男たち」が同じ場を共有しつつ自分を見ているからこそ真にシリアスなものとなっている事情が明確に示されているのである。トマス・ストリーキャッシュ (Thomas Strychacz) の言うように、これは医師にとってまさに自らの「〈格上〉の男」としての男性性のパフォーマンスを見事に演じきるためのひとつの「劇場」である (57)。ジョージの存在は、これまでこの「謎が謎を呼ぶ」短編中最大の謎のひとつとしてさまざまな議論を呼んできたが、その存在の必然性の核心のひとつはここにある。ニックの父には、つまり彼らが見ている限り決して失敗は許されていない。少なくとも、彼自身がそのように考えていることは間違いない。つまりこの短編には、医師がインディアン夫婦の苦しみを見捨ててまで自らの医師としての能力を誇ってばかりいることの人種差別性を冷徹に突き放して見据える視座のみならず、同時にある意味で「それも無理もない」と読者に思わせてしまうような力学も存在しているのだ。この帝王切開手術は、釣りやキャンプの技術などと同じように（実際、この手術はすべて釣りとキャンプの道具で行われる）、家庭でいつも妻に威圧され、息子や弟に「男としての模範」失格の不甲斐なさをしか見せることができるいない医師が、卓越した能力を誇示することによって、「息子」や「弟」に対して是が非でも——それは、「父と息子」における最終的な彼の自殺の事実に鑑みれば、まさに「命を賭しても」と言わねばならないものだったろう——誇って見せたい「父（兄）としてのプライド」を担保することのできる絶好の機会だったのである。あの「[インディアン女性の] 叫び声は、大したことではないから私には聞こえないんだよ」(CSS 68) なる悪名高きセリフも、このような文脈の中で、医師の一種の必死のジェンダー・パフォーマンスとしても理解する必要があるだろう。これ見よが

しに手術の成功を誇って饒舌になる兄に対し、術中に動かないよう押さえつけていたインディアン女性に噛まれた腕の一部を眺めるともなく眺めつつジョージがつぶやく「まったくすごいよ、あんたって人は」(CSS 69)という言葉のアイロニーは痛烈である。このような問題に関し、この短編は最終的に極めて冷徹な答えを出している。どういう状況下のことであれ、最終的に手術を適切に執り行うことに完全に失敗した医師は、息子や弟に対して「〈格上の男〉としての誇り」を失ってしまうのだから。

そう思いつつインディアンの状況を翻って見てみれば、たとえばインディアン・キャンプでの夫婦の小屋近くの様子描写が、奇妙にも「[インディアンの]男たち」が「女性の叫び声が聞こえないような物陰に移動して、たばこを吸っていた」(CSS 68)と明確なジェンダー化の施されたものとなっていることの意味も見えてくる。この自殺した男性の状況それ自体、医師にとって独特の意味を持っていることが分かってくるのである。なにせ彼は、産褥を避けるように小屋の外に移動している男たちからいわば「落ちこぼれた」ことを身をもって示すように、小屋に残っている。今まさに生まれて来ようとする息子に対して「誇り」を示し得る存在であるどころか、足を怪我して動けず、今後の暮らしの計画を立てることすらおそらくままならないのだ。のみならず、妻が一度ジョージの手を「噛む」(CSS 68)ことでいわば「敵に一矢報いている」のに対し、夫が見せる動作らしい動作といえ、うめき声をあげながら寝返りを打ってみせることだけなのである。荒々しい手術を耐え、子を産んで生き残る妻、なすすべもなく無為の生に流されつつ、自ら死を選ぶほかない夫——たとえば先述のリンは「戦傷」の観点からヘミングウェイ自身とここでのインディアン男性とを重ねているが(229)、これらの点に鑑みれば、迫害される民としての手負いのインディアン男性の状況は、奇妙にも、むしろ「迫害する側」にいるはずの医師自身のありさまをほの暗く照らし返しているように思われる。

つまり、この物語の結末において、おそらく「医師とその妻」「身を横たえて」の示す日常——強い女(妻)のいる家庭生活——から逃避するよ

うにして弟や息子とキャンプに来たと思しきアダムズ医師は、短編最後のニックのあまりにも唐突な——だからこそ鋭利な——質問の内容もあいまって、インディアン男性の苦境を一種の写し絵とする自らの家庭における「男らしさ」にまつわるリアルな苦しみに思いを戻され、最終的には、おそらくいつも可能性として目前にちらついていたと推測される自らの人生の凄惨な末路までをも鮮烈に見せられるに至っている。たとえ実際にはここで医師がそのようなことを考えてはいないとしても、少なくとも物語は、あるいは作家の想像力は、医師のそのような状況を非情なタッチでここに重ねているように思われる。妻や息子（あるいは弟）との関係からいつも「死」の影と隣り合わせの深い暗闇を抱え込まされているような人物像が、こうしてインディアンの家族の崩壊の苦しみの向こう側に、まるで透かし絵のように明滅していることが明らかになるだろう。

しかし、端的に言ってこの事態は異様である。「インディアン（の家族）の苦悩」と「白人（の家族）の苦悩」は、それぞれ「重さ」も性質もまったく違う、お互い比較対象にも、ましてやどちらかがどちらかの「象徴」にもなりようがないもののはずだからである。そもそもこの二つの主題は、たまたま「ミシガンの森」という背景を共有しているに過ぎない、それぞれ主題としての独自の強度を持った事象同士である。それらがこのように安易に「癒着」してしまつては、ミハイル・バフチンの言う「モノローグ」の度合いが過ぎるというものだろう。たとえば中村亨によれば、実生活においてもインディアンたちと個人的な付き合いのあったヘミングウェイは、彼らに対して基本的には「征服民」の立場から相対しつつも、同時に「支配についてのやましき」に強く苛まれてもいた(313)。このあたりの事情に関してはすでにトニ・モリソン (Toni Morrison) やデブラ・A・モデルモグ (Debra A. Modellmog, *Desire*) の有名な議論があるし、それを手際よくまとめた田村恵理の論考もあるので参照されたい。特にヘミングウェイと「アフリカ」との関係に関するモデルモグの「芸術的帝国主義」(*Desire* 113) なる概念——田村の言葉では「白人がアフリカを占領することについての倫理性や目の前にいる黒人たちの人間性を考慮せずに、白人

の気質と白人の心の葛藤を投影できる想像上の空間としてアフリカを機能させ続けた」(334) こと——は、「アフリカ」を「インディアンたちの領域」と変換することによって、この小論の中核とも大きく関連することになるだろう。基本的にヘミングウェイの「帝国主義」への無自覚を批判するモリソンやモデルモグに対し、田村はその批判それ自体を歴史化しつつ批判的に検討した結果、ヘミングウェイが自らの帝国主義性に関してかなりの程度自覚的だった可能性を示唆している(345)。筆者自身にとっても、何よりもこの短編の差別的な白人登場人物たちに対するアイロニカルなまなざしがこの問題に関するヘミングウェイの複雑な「立ち位置」をふんだんに示していると思われるし、そもそもすでに高校時代の習作「セピ・ジンガン」(“Sepi Jingan”)や『男だけの世界』(*Men Without Women*, 1927) 所収の「十人のインディアン」(“Ten Indians”)においては、アメリカの「独立記念日」がインディアンたちの絶望や死の問題と深く結び付けられているのである(今村「ニック」96)。

そのような意味で、この作品においてヘミングウェイは、インディアン夫婦の苦悩が国家的な暴力を背景とした、その全貌を把握することが不可能であるような問題であることをじゅうぶん承知の上で、あえてアダムズ家の男たちが無自覚かつ身勝手にその暴力に加担するありさまを描き出していると考えられるのであり、まさにこの「無自覚」という「設定」のおかげで「深入り」せずともこの問題に触れることができていると思われるのだ。彼らが自分たちの行為や世界観の根源的な残虐性にもしも真の意味で気付いていたら、いったいどうなっていたのか——たとえばウィリアム・フォークナーにとっての黒人の問題ともどこか通じるような意味で、これはまさに彼にとって「触れれば切れる」問題だったのであって、良心的な白人作家であればあるほど手のつけようのない問題だったことだろう。事実、彼は結局のところ、生涯一度もインディアンの問題にまともに手をつけることはなかったのである。ただし、筆者はここでモデルモグらに反論しているのではない。むしろ、ヘミングウェイは「支配人種」の一員として自らがどういう立場を取っても差別主義者以外のものでありうる

と考えていなかったと思われるし、そのような意味で彼は作家としていわば自覺的に自らの差別主義に対して無自覺であることを選ぶほかなく、だからモデルモグの言うとおり厳しい批判に値する、と言っているに過ぎない。ただし、その「無自覺の自覺」は自らの姿勢に対する強い後ろめたさを生まずにいなかったはずだし、だからこそそのこと自体を自らに対して隠蔽しようとする心理機制をも生みつつ、まさにそのことによってさらに罪の意識を加速させもしたはずである。むろんこのようなスパイラルは、いわば原理的に「落ちていく」ことを運命づけられたものであるほかはない。そしてとどのつまり彼は、その生涯を通じて、ある意味でまさにそのようなものも含めた自らの運命への〈つけ〉を支払うように、いわば〈地獄〉への階段をゆっくりと転げ落ちていくことになるのである。そのような〈地獄落ち〉の未来は、彼のようなものにとってはある時期からある程度見えてもいたことに違いない。ヘミングウェイ文学の〈覚悟〉の中心は、まさにそのあたりにある。

冒頭でも述べたように、インディアンの息子の誕生にまつわる家族の悲劇を扱う「インディアン・キャンプ」には、父と息子、父の弟の三人の白人家族の問題を扱う「三銃の銃声」という「前半部」があったのだが、後に削除されている。その事態にも鑑みつつ多少議論を先取りして言えば、つまりヘミングウェイにとって〈インディアン問題〉とは、そこに幼いころからのインディアンたちとの親密なつきあいを基盤とする並々ならぬ彼の関心があったことは疑いえない事実である一方、文学的主題としては、その関心それ自体から独自に追究された主題ではなかったのではないかと推測される。それはむしろ、それ自体がまともに触れようとすれば自らの心の安定を破壊しかねないほどに危険な問題であるとヘミングウェイに感じられていた問題だったからこそ、いわば自らにとっての「本尊」のようなものとしてのヘミングウェイ家の家族関係の錯綜を、あくまでも私的な意味において「肩代わり」——暫定的に、でしかないにせよ——させようような格好の題材としてなかば無意識的に見出され、そのままオブセッションに利用——まさに「芸術的帝国主義」である——され続けたような、い

わば一種の「ダミーの主題」のようなものではなかったか。そして、鋭敏な作家はそのことが心のどこかでいつも分かっていたのではなかったか。⁵

さまざまな作品——特に「父と息子」——からも推測されるように、そもそもミシガンのインディアンたちは、その悲劇的な運命にもかかわらず、おそらく両親の不仲の問題によっていつも傷ついていた幼き日の作家をしばしば慰撫し、やさしく包み込んでくれるような稀有な存在だった。もしもここで行っているような想定が正しければ、つまり彼が作家となった後も、彼らは彼をこのような形で芸術的に慰撫してくれる存在であり続け（させられ）たことになるだろう。そして、このあまりにも非対称的な関係は、敏感な作家の心にある莫大な、どうあっても鎮めようのない後ろめたさと白々しさを生み出さずにもいなかったことだろう。

つまり、こういうことだ。まず、それが自らにとってあまりにも重要でありすぎるゆえに家族の錯綜の主題とどうしても向き合うことができない作家は、苦し紛れに、その主題の雰囲気を引きずったまま、傷ついた幼い自分をいつも優しく慰撫するように包んでくれていたインディアンの主題の圏域へと逃げようとする。本来は白人の家庭の苦しみなどとは比較にならない苦しみを抱えてミシガンの森に暮らすインディアンたちの存在は、それでも彼にとっていつも優しいものだった。しかしそうであるからこそ、その圏域は耐えがたいしろめたさを伴う真に「危険」なものともなるのだから、そこからもやがて彼は不可避免的に弾き出され、家族の主題へと再び戻らざるをえない。その際、今度はインディアンの主題の残滓を引きずっての帰還となる。このプロセスは、いつまでも延々と繰り返される。こうしてやがてこの二つの主題は、作家の想像力のなかで、完全に分裂したまま互いに互いの似姿と化していく——。⁶

実際、すでに検討した「インディアン・キャンプ」をはじめ、「医師とその妻」「十人のインディアン」「父と息子」など、いわゆる「インディアンもの」と考えてよい短編になぜかことごとく父ヘンリー・アダムズを中心とした息子ニック・アダムズの家族関係のシリアスな問題が同時に含まれ、さらによく見ると白人のアダムズ一家の親族関係を鏡に映すようにイ

インディアンの家族の問題が扱われてもいる、というあまりにも奇妙な事態は、幼いニックの家族のそばには常にインディアンの家族の影があったから、あるいはさまざまな短編でもほのめかされているように父ヘンリーがインディアンたちと親密なつきあいをしていたから、というだけの理由、つまりいわば「外的理由」のみに起因するものではありえないだろう。そこにはある必然的な関連があるように思われるのである。たとえば「医師とその妻」に登場するインディアンであるディック・ボルトンは、流木処理のためにアダムズ家の別荘に来る際、息子と「もうひとりのインディアン」(CSS 73)の男性であるビリー・テイブショーを連れてきており、ちょうど男同士の関係が「インディアン・キャンプ」のアダムズ家と相似形になるように配置されつつ「〈格下の男たち〉に対する男性性の誇示」の問題やテイブショーの血縁の問題さえもほのめかされることになるのだし、生前未発表の「インディアンは去った」(“The Indians Moved Away,” 1972)においては、「秋になったら沢山鳥が来るよ、って親父さんに伝えておいてくれ」(NAS 35)とニックに話しかけてくるインディアンの農場経営者サイモン・グリーンの人生の顛末に、どういうわけかサイモンの三人の「息子」たちのうちの一人が父の農場を継ぎたがったが、残りの二人がそれに反対し、財産分与の末にそれぞれが身を持ち崩して結局グリーンの農場は消えてしまった、という「父子関係」に起因する不穏な家庭の事情が付加えられもすることになるのだ(NAS 36)。「十人のインディアン」のブルーディの向こう側にも、そこでのニックの父のたたずまいに鑑みれば、どこかニックの母の影が見えてくことだろう。本来ならば白人家族の「家庭の事情」などと何の関係もあるはずがないインディアン(の家族)の状況に、白人であるニックの父と母、そしてニック自身の影がぼんやりと、しかし確実な対応関係が見出せるかたちで透けて見えてしまっているこのような事態の奇妙さ——搾取性——は、そのように考えることでしか説明はつかない。

4. 「パパ・ヘミングウェイ」の苦境＝「アメリカ作家」の死角？

お互いがお互いの闇の深さを瞬時に照らし出し合いながら、しかし作家の想像力はどちらにも決して深く踏み込まずにぎりぎりのところでその核心への衝突を回避するような二つの主題の隠微な関係——この場合の「作家」とはむろんヘミングウェイのことだが、のちにも述べるように、この物語のみならず『われらの時代に』全体が（あるいはいわゆる「ニック・アダムズ物語」群全体が）「作家ニック・アダムズ」の創作である、というモデルモグ（“Unifying”）や前田（『若き』213-14）の見解を考慮に入れば、自らの創作の中でそれら二つの主題を極めて危ういバランスのもとに往還しながら提示しようとしている作家ニックの「逃げる想像力」の問題と言ってもよいものとなる。

このような想像力によって生み出される作品は、ある意味では「逃避」の「副産物」のようなものである。「大きな二つの心臓のある川」、あるいは『陽はまた昇る』（*The Sun Also Rises*, 1926）や『武器よさらば』（*A Farewell to Arms*, 1929）など、「逃避行」そのものに作品の主な掛け金が賭けられている例が初期ヘミングウェイ作品群に多く見られることは改めて指摘するまでもないが、そのような文学のありさまは、「家族のしがらみ」を作品の外に除外しつつ「移動」を続ける主人公を擁するきわめてモダニスト的な物語を次々と生み出すと同時に、「着地点＝新たな家族の形成」を積極的に避ける不毛性のうちに作家を幽閉し続けもするだろう。ただ、このように逃げ続けること、つまりいつまでも「不毛」であり続けることはふうとう人間には難しい。時間は不可避免的に過ぎ、それに応じて作家を取り巻く人間関係も徐々に変化する。たとえば「結婚」して「着地」などしたくなくとも、いつかどこかで「足がつく」ことはあるのだ。たとえば「父の息子」として父から逃げ続けてきたものも、いつのまにかしがらみを作り、自ら「息子の父」となってしまっているかもしれない。

ヘミングウェイは1921年、22歳の時にハドレー・リチャードソンと結婚しており、長男ジョンが1923年に生まれている。次男パトリックは

1928年、そして三男グレゴリーは1931年の生まれである。さまざまな独自の歴史的経緯から、「権威的な父＝ヨーロッパ」からの自由を求める「イノセントな子供」としての存在様態を志向する心性がアメリカ人のなかに強く存在することは改めて指摘するまでもないだろうし、それが『ハックルベリー・フィンの冒険』(*The Adventures of Huckleberry Finn*, 1885)などの小説に典型的に表され、その『ハック』(の前半部)への愛を公言していたヘミングウェイのペルソナたる「結婚嫌い」「子供嫌い」のニック・アダムズがまさにそのような磁場に生を享けた一人であることもまた論を俟たないだろうが、現実世界においては永遠にミシシッピ川を浮遊する〈ハック〉でいられるものなどどこにもいない。権威批判の舌鋒も鋭い多くの「自由」なアメリカの個人が、いつか自らを無意識のうちに〈子〉であると思い込んだまま〈親〉になり、権威を身にまどって〈子〉の自由を縛り、あるいは自ら「自由」を求めるあまりに〈子〉への責任を果たさず、いずれ〈子〉によって手厳しく批判される側に回る——回される——ことだろう。

この批判に、アメリカの作家はよく耐えうるのだろうか？ すべての作家が自らにとっての〈真の問題〉に向き合わねばならない必然性などあるはずもないが、のちにも述べる「死を待つ一日」(“A Day's Wait,” 1933)などの短編を読む限り、よく知られているように『ハック』(の前半部)をアメリカ文学の原点に置いた作家ヘミングウェイは、1928年、長男が5歳のときに父が死に、やがて息子が成長とともに分別を持ちはじめたと思しき1930年前後にかけて、息子からの批判の目に自分は——象徴的に言えば、「自由」と「自己信頼」を至上価値に置くあらゆるアメリカ人は——どうてい耐え得ない、その批判に応えるためには自分のこれまで避けてきた問題をなんらかのかたちで根源的に直視しないと始まらない、ということの思い知らされざるを得なかったと考えられる。それは、なによりも彼自身、少なくとも心の最深奥部において、〈父母に棄てられた息子〉の気持ちがこめかみにピストルを突きつけられているかのように分かっていたに違いないからである。

もちろん、この問題を容易に直視することなどできるはずがなかった。それがどうしてもできないからこそ、彼は逃げ続けてきたのだから。それでも、こればかりはいつまでも逃げ切れるような種類の問題でもなかった。彼は長男ジョンをまさに溺愛していたからである。その息子ジョンからの父としての自分への評価——正確には、ヘミングウェイ自身が想定するところの、息子ジョンによる自らの「父ぶり」の評価——は、自身がそれまでも再三作品で描いてきたニック・アダムズの父ヘンリーがさらされるニックからの身を斬られるような批判的评价とどこか同じような性質のものとならざるをえなかったことだろう。最初の妻ハドレーとの間に生まれた長男ジョンは、ヘミングウェイのハドレーとの正式の離婚（1927年）の前からヘミングウェイとは離れて母とフランスで暮らし始めている。ヘミングウェイはつまり、新しく妻となる快活で行動的なポーリン・ファイファーとの生活を選ぶことによって、いわばジョンにとっての唯一の世界をあえて壊してしまっていたのだ。

離婚は、あるいは夫婦の深刻な不仲は、たとえばどちらか一方のみに法的責任があると考えられるような場合でも、あるいはどんなにお互い「納得ずく」で「円満」に距離を置いたように見えようとも、そこにその二人の性的なつながりによって生を享けた子供が介在している場合、その子供にとっては自らが頼みにする世界が理不尽に破壊されることを意味する。ましてや父が自らの「我」を通した結果によって自分や母がいわば犠牲にされ、にもかかわらず父はヘミングウェイのようにその後ももっぱら「表舞台」で派手に活躍しているように見え、母はハドレーのようにもっぱら自己犠牲的に耐えしのんでいるように見えるような場合、どんなに心優しい母が息子に対して父をかばうような発言を続けたとしても、その事情を理解するようになった息子が母を慮りつつ父のことを恨むことは避けられないことである。ハドレーは後に再婚して生活も精神も安定してはいるものの、ヘミングウェイからの膨大な手紙をほとんど焼き払うほどの離婚の痛手を引きずってのジョンとの二人暮らしは6年続いている。

自伝を読む限り、息子ジョン (Jack Hemingway) はそのような幼年時代の

感情の生々しい錯綜についてほとんど一言も書き残してはいない。実際、自伝出版当時 63 歳になっていたジョン自身には、自分の 4 歳当時に起こった両親の離婚について恨みがましい気持ちなどほとんど残らなかったのかもしれない。しかし、問題は当時のヘミングウェイ自身に長男の気持ちがどのようなものとして映じていたのか、ということである。このような場合、父が自らの子供時代を息子に投影することは避けられなかったはずだ。たとえば離婚後もヘミングウェイは息子の学校が休みの間は息子とたびたびしばらくの時をともに過ごしているが、そのような時、息子の心の傷を省みず自らの我を通した自分を息子が恨みの目で見ている、とまったく思わなかったとは考えられない。それはたとえば、離婚してハドレーとは別の女性ポーリンと暮らしていることに起因するジョンへの後ろめたさやその状況がジョンに及ぼす不吉な影響への懸念が、自らの幼いころの不眠症の問題ともリンクしつつ極めて深いところで見事にえぐり出されたと見ることができる好短編「死を待つ一日」(“A Day’s Wait,” 1933)などにほのめかされている。愛する息子の目は、つまり父や母を見る昔の自らの目そのものとどこか重なって見えていたに違いないのであり、だからこそそれはひるがえて、自らの〈真の問題〉としての「自分と両親との関係」をいやおうなしにヘミングウェイに直面させずにはいなかったはずなのだ。

このようにして 1930 年前後のヘミングウェイは、おそらく息子の存在を通し、自らのそれまでの文学的営為がアメリカの特殊な〈子供のイノセンス礼賛〉のイデオロギー (Fiedler 24) と連動しつつ孕んできた決定的な逃避性、無責任性——彼が最も嫌い、かつ恐れた「臆病さ」あるいは「卑怯さ」と呼んでもよいだろう——に衝撃的なかたちで気付かされ、作家として、アメリカ人として、ある種の逃げ場のない絶対的な苦境に立たされていたと考えられる。しかし、それはある意味ではまたひとつの「啓示」でもありうるだろう。「パパ・ヘミングウェイ」としてのセルフイメージは、ジェームズ・マクレンドン (James McLendon) によれば、愛船ピラール号を購入した 1934 年あたりから自他共に認めるものとして人口に膾炙

し始めたものであるという (107)。まさにそのあたりの事情を示すと考えられるのが、1932 年に書き始められ、異例なほど長きにわたる推敲を重ねられた末に 1933 年の夏に書き終えられたと見られる (Smith 307-10)「父と息子」にほかならない。

5. 〈アメリカの息子〉——ニックは父を「除去」できるのか？

アダムズ医師の死——猟銃で頭を撃ち砕くことによる自殺である——にまつわる「父と息子」は、本論前半部で見た問題にある種の決着を与えている。結論から言えば、「父と息子」は、上に見たような形で「インディアン・キャンプ」によく体现される自らの「逃避の創作原理」とでも呼ぶべきものを、作家ニックが自己パロディ化しつつ乗り越えようとしている様子が自覚的に、つまり作者の側の十分な統御のもとに提示されたヘミングウェイ作品である。「父と息子」が父子関係（あるいは母を含めた親子関係）を直接扱おうとする作品であることそれ自体はタイトルからも自明であり、それを論じたスーザン・ビーゲル (Susan F. Beegel) や奥村直史の論文もある。だからここでまず問題にしたいのは、その家族問題の奇妙な語られ方である。

周知のように、この短編においてはニックが作家であることがほぼ明示的に語られつつ、「作家であるニックが〈家族の主題〉を語ることにまつわる困難」という「メタ的」な主題が導入されている。つまり「作家」としてのニックの「創作過程」がとりわけ前景化されているのである (McCann 267)。

He [Nick's father] had died in a trap that he had helped only a little to set, and they had all betrayed him in their various ways before he died [...]. Nick could not write about him yet, although he would, later, but the quail country made him remember him as he was when Nick was a boy [...]. Now, knowing how it had all been, even remembering the earliest times before things had gone badly was not good remembering. If he wrote it he could get rid of it. He

had gotten rid of many things by writing them. But it was still too early for that. There were still too many people. So he decided to think of something else. (CSS 370)

ヘミングウェイは、おそらく師事していたガートルード・スタインからの忠告に基づき、創作にまつわる「舞台裏」をさらすことに対して極めて慎重であった（前田、『若き』208-15）。そのことに鑑みれば、「父と息子」のこの事態は特筆すべきことである。この引用にあるように、作家ニックはこれまで「書くことによってさまざまなことを取り除いてきた」。何か厄介事が起こると、それを作品に書くことによって心の安定を得ることができた、ということだろう。しかし、この父のことにに関してはかなり書くことが難しい。彼によれば、父は「罨にはめられて」死んだのだという。その「罨」がなんであるのか具体的には示されないが、そのようにいささか穏やかではない事情があるゆえ、父の昔のことは思い出したくもなく、だいいち関係者が生きているうちはそれについて書くこともできない、だから今はまだ父について書くことはできない、後で書く、と彼は言うのだ。確かに、「罨」にはめられて父は死んだ、と少なくとも彼が考えているような事情がある以上、それについて彼が書くところに非難めいたものが混じるのは当然であり、それを快く思わないものが出てくる事態は避けられないだろう。晩年、ヘミングウェイの父クラレンスは病気や不動産投機の失敗などが重なることで重度の憂鬱症をわずらっていたが、アダムズ家の場合にもそれに類するような事情があっただろうことが「裏切られた」「はめられた」などという表現に透けて見える、というところだろうか。ヘミングウェイ自身が父の死はもっぱら家庭での母の振る舞いのせいであると公言していたことにも鑑みれば、すでに「医師とその妻」や「身を横たえて」を参照しつつ触れておいたように、ここでニックが言う「生きている人間」に当たる最有力候補はおそらく彼の母その人であると考えられる⁷ののだが、そのあたりの事情をニックはかなりあいまいに処理している。ヘミングウェイ自身のキャリアにいわゆる「モデル問題」に関するトラブルが絶え

なかった事実も考え合わせれば、「書けない理由」としては一応もっともなものであると言えよう。

しかし、だからこそこの陳述にはかなりの「脚色」があるように思われる。たとえば、「書くこと」によってなんらかの問題を「取り除く」(“get rid of”) などということはほんとうに可能なのだろうか？ ニックはここで自らの「心」を悩ませるもののことを言っているはずだが、これでは、まるでこれまで何か苦しいことがあるたびに「悪い身体的部位」を特定し、それを「除去」する外科手術でも行ってきたかのような言い方ではないだろうか？ それは、その問題に向き合い、腰をすえて解決しようとすることを意味しうのだろうか？ むしろその問題から逃げてきたということなのではないか？ そもそも、「書くこと」によって「取り除く」ことができる程度の問題は、わざわざ「書くこと」によって「取り除く」などという面倒な作業に値するような問題なのだろうか？ むしろ逆に、どうあっても「取り除く」ことなどできないような難問、解決などありはしないような問題——たとえば〈愛〉とは、〈救い〉とは何なのか、のように——こそが「真実」の名に値し、だからこそ真に「書く」に値するものなのではないだろうか？ つまり、ニックの書いてきたものに多少なりとも価値があるとすれば、いくら書いたところでその主題はニックから「除去」などされず、ニックの心の中に残り続けるのではないのだろうか？ そのことをニックは分かっているのだろうか？

つまりここでのニックは、何かを隠そうとして語るに落ちている。関係者が生きているから書けないとニックは言うが、たとえばヘミングウェイは終生自らの両親との愛憎関係の本質を通常の意味で真正面から追求することはなかったと言ってよい一方、先に引用したような母の無神経と父の臆病に父の自殺の理由があるとの見解をかなりあからさまにほめかす『誰がために』を書いた1940年には、まだ母グレースは存命中だった。あるいは、死後『ニック・アダムズ物語』(The Nick Adams Stories, 1972)に収録される形で出版された、1951年の母グレースの死をきっかけに書かれたと思しき「最後の良き故郷」の状況も参考になる。果たして、母の死を

受けてほぼ 20 年ぶりにふたたびニック・アダムズを主人公としてミシガンの森を描くことになったこの生前未発表作品においても、ヘミングウェイは「妹との近親相姦」の問題に焦点を合わせようとするばかりで、息子とその父母との関係の錯綜の主題に深入りすることはない。⁸ 母に関してはニックを抑圧するステレオタイプの悪役としてほんの一瞬登場するのみであるし、肝心の父に至っては単に不在のままなのである。もはや最も直接の関係者がいなくなったこの時点においても、「逃避行」を主題とする作品を書くことでニックは逃げ続けているのだ。⁹

父母や故郷を主題として扱わないことそれ自体は、孤独な主人公を描く傾向の強いヘミングウェイのトレードマークでもあり、また同時にラルフ・ウォルド・エマソンやハーマン・メルヴィル、あるいは先述のマーク・トウェインらのような文学者たちの作品によって体现されるアメリカ人一般の自己信頼の思想からも自然に導かれるものであって、取り立てて不思議なことではないと思われるかもしれない。ヘミングウェイはここで近親相姦の話題にこそ関心があり、父母の扱いがおざなりになっているのも単に彼にそこへの関心がなかったからで、近親相姦の主題を展開するには邪魔だったからにすぎないのであって、そこに過剰な意味を見出そうとすることは見当違いである、とする向きもあるだろう。しかし、この論考ではそのような立場は取らない。「父と息子」は、作家自らの過去への反省をもとに、そのようなアメリカ人の世界観の一般的な大前提条件がある種の根源的な苦境に陥るさまを描き出そうとした作品だと考えられるからである。

ピューリタニズムを精神的基盤とする「新世界」のアメリカという国家を運営すべき白人たち——特に父権制の支配者としての白人男性たち——が、「アメリカのアダム（ヤイブ）」としての「自由な個人」と「神」との一对一の関係を精神の基盤として樹立するためにいかに「男女間の性愛」に基づく〈血縁による親族関係〉という「世俗の絆」を「女性の領域」として抑圧し、断ち切ること——まさに「男の世界」から「除去」すること——を急務とせざるをえなかったか、だからいつかその「除去」したはず

の親子関係の世代を超えた連鎖のしがらみによってアメリカ人——特にアメリカ人男性——がいかに手ひどい「しっぺ返し」を食らうことにならざるを得ないのかについては、たとえばナサニエル・ホーソーンのような作家がすでに、あの『緋文字』(*The Scarlet Letter*, 1850) 中盤の有名なさらし台のシーンで娘パールを媒介としたディムズデイルとヘスターの関係を描き出しつつ鋭く問題化していたことである。¹⁰ そもそもヘミングウェイが作家として孤独な男性主人公を描く傾向が非常に強いことそれ自体、あるいは先にも述べたように過剰なまでにマチズモにこだわりつつすべての秩序の創始者たる「パパ」のイメージを自ら作り上げようとしたこと自体、いかに彼が父母の問題を一種の逃れられない宿命のように感じつつそこから必死で逃げ続けていたのか——そして結局はいかにそこから逃げ切ることができなかったのか——をこそ示すものと考えられる。彼にとって、ミシガンの森はどうしてもインディアンたち、あるいは仲のよかった姉や妹たちのみならず、生後7ヶ月の時点から慣れ親しんだ別荘ウィンダムアでの父や母との思い出がないまぜになった空間であったはずである。それでもその空間を描いた作品に父母がほとんど登場しないということは、それらの面影をそこまで激しく避ける理由と必然性があったと考えるほかはない。事実、ここでのニックとリトレスは、まるで血族のカップルとしてほぼ不在の父母の生そのものを代理的に生き直そうとして結局失敗しているようにさえ思われる。それは、ひとえに〈アメリカの息子〉の呪縛のありさまなのである。

以上のような事情に鑑みれば、おそらくここ「父と息子」において父の自殺のことを書けない理由は、必ずしもここでニックの言うようなもの——つまり、関係者が生きているからという、いわば「外的な理由」——のみではなかったと言ってよいだろう。「生きている人間が多すぎたから、あとで書くつもりでいた」とニックが言うとき、この言明そのものが一種の「おためごかし」であると考えたほうがよい(平石 185)。

しかし、ここでの真の問題は、ニックのそのような欺瞞性そのものでさえない。真の問題は、そのような欺瞞を、作家ニック——つまりこの作品

を書いていると思われる「しばらく経った後のニック」(の様子を描き出しているヘミングウェイ)——が明らかにそれと分かるようなやり方で作品中に配置し、構成しているという事実である。物語の現在時点のニックは、明らかに何かとても重要なものを読者に——つまり自分自身に——隠そうとしつつ、その事実自体に気付いていない。そのような「無自覚」な様子が読者にはっきりと分かるようなかたちで作品が書かれているのである。つまり、彼が父母のことを「書けない」本当の理由は、ニックが自身でそう表明しているような「父の死に方が悪かったから」とか「まだ関係者が生きているから」というようなことではなく、前節で論じたことに照らしても、おそらく父母との関係の問題は自らにとってあまりにも剣呑にすぎる問題だからにほかならない。作品冒頭の「赤信号」の点滅のイメージ、街なかの「迂回せよ」の交通標識、それをあえて無視して街の中心をわざわざ通り抜けようとするニックの振舞い、巣——つまり「家庭」——を守るための警告を発するように射撃手のほうに向かって飛んでくるウズラの大群、などの描写で象徴的に始まるこの短編(CSS 369)は、それ自体、「書くこと」によって何かを「取り除いてきた」どころか、むしろ近づくことのできない危険な「家庭の事情」をたくみに「迂回」しつつ、それでもそこから離れることなくひたすら遁走を繰り返し続けてきたあるアメリカ作家に訪れた文学的啓示とその意味とを伝える、ひとつの「アメリカ作家論」になっているのである。

6. インディアンと父が重なる瞬間

だからこそ、この短編において、語ることが難しい家族の肖像が、たとえば父の素晴らしい狩猟の腕前と人並み外れた視力、湖の対岸に遠くかすかに見える羊と妹と無垢のアメリカのイメージに関する精彩に富んだ思い出のうちに語られながらも、あえてそれを途中で断ち斬る口実を与えるためでもあるかのように話題として触れやすい父の抑圧的な性道徳の問題に唐突に移る——“His father was as sound on those two things [hunting and fishing] as he was unsound on sex, for instance”——こと(CSS 370)も、決して

故なきことではない。彼はここでつまり、これまでそうしてきたようなやり方で、父の問題に接近しつつそこから逃げようとしているのである。これが「話題として触れやすい」というのは、いわば自らを安全な「秩序への反逆者=子」の位置に置きつつ「権威者=父」の特徴をあれこれ「欠点」としてあげつらうことで当面「お茶を濁しておく」ことがたやすい、という程度の意味である。それは、真の意味で「父=権威者」の人生の「総括的評価」を目指すようなものではない。しかし、ニックとしてはそのような一種安易な評価を下しながら逃げることを避けられない。この「知識が十分か否か」による記憶の二分法の導入はいかにも強引でほとんど「挙動不審」でさえあるが、まさにこの強引な記憶の振れ幅の「挙動不審さ」こそがここではあえて強調されている。「たとえばセックスのことなどでは（父はまったくいい加減な知識しか教えてくれなかった）」といういかにもさりげない話題転換は、「さりげない」ものなどであるはずがないのである。セックスの問題は、この短編におけるさまざまな意味での最も強力な「タブー」として、つまり通常の意味においてのみならずそれがまさに「血縁の家族」を生み出す原因であるという点においても、ニックの、ひいてはこのニックの父・ヘンリーのピューリタニズムに象徴されるアメリカ白人全体の精神の中枢を負の意味で占める、いわばアメリカ人にとっての比較を絶する最重要の「死角」であるからだ。だからこそ、この話題はニックの精神を激しい力で弾き飛ばしつつ、同時に惹きつけてやまない。このあと話題は、まさにごく「さりげなく」、少年時代の彼にはじめてセックスの喜びを教えたインディアンの少女トルクーディとの森の中でのシーンへと移ってゆく。

このインディアンと過ごした時間への連想の「さりげない」飛び方は、ここでのわれわれにとって、本論前半部で論じた作家ニックにとっての「インディアン問題」の意味の核心をあえて単純化してたどり直しているように思える点できわめて重要である。つまり、インディアンのエピソードのこのような思い出され方は、まず作家ニックの脳裏に父の思い出が浮かび、しかるのちにその錯綜のもたらす心理的負担からのほとんど肉体反

射的な逃避として、しかしだからこそその思い出自体から、まるで赤くあたたかい鮮血が白い皮膚の表面から絞り出されるようにインディアンのエピソードが生み出されていることを示しているように思われるのである。事実、のちほどニックは、「インディアン・キャンプ」に「出かけていく」理由はまさに「父のにおいを取り去るため」であった、と断言するのだ(CSS 375)。

そのようなことを思いつつ、たとえば次のトルーディとのセックスを大胆に描写した、この短編中最も緊張感と哀感とが集中したパッセージを詳しく見てみるとどうなるだろうか。

Could you say she [Trudy] did first what no one has ever done better and mention plump brown legs, flat belly, hard little breasts, well holding arms, quick searching tongue, the flat eyes, the good taste of mouth, then uncomfortably, tightly, sweetly, moistly, lovely, tightly, achingly, fully, finally, unendingly, never-endingly, never-to-endingly, suddenly ended, the great bird flown like an owl in the twilight, only it was daylight in the woods and hemlock needles stuck against your belly. (CSS 375-76)

リリカルかつ生々しい、何か切羽詰まったような激しい欲望のイメージと、射精とともにそれが突然終わりを迎えたあとの途方もない空虚さが、「たそがれ時を遠くへ飛び去って行くふくろうのような巨大な鳥」という息を飲むほどの崇高さ（あるいはその喪失／破壊／崩壊）の感覚とともに提示されている、ヘミングウェイの残した文章の中でもおそらく最も感動的なパッセージのひとつである。しかし、この部分がこれほどまでに息の長い、心の傷に直接鋭利な刃で切り込みをかけてくるようなかなしみをたたえたセックスの描写になっているのは、決してニックの思い出の中あの素晴らしきインディアンたちが伐採されて消滅したミシガンの森とともにいなくなってしまったかなしみ、つまり「昔よかった、今よくない」(CSS 376)、というようなノスタルジアのみが理由ではありえない。むろ

ん、このかなしみの要因としてはその事実はもちろんあるだろう。しかしそれのみならず、なぜか「ふくろう」の姿を借りて、インディアンたちと同じようにもう今はいない父のイメージがこのシーンに染み出してきてることが重要なのだ。まさにその切羽詰まり方、ニックの脳裏に次々浮かんでくるイメージの連鎖やそれらの織りなすリズム、「鳥」や「狩猟」（この短編においては、射精が銃の発砲と重ねられ、また銃の発砲がすなわち狩猟のみならず父の自殺をも即座に想起させるような象徴体系がある）のイメージなどによって、このパッセージは確かに、あの性の話題を嫌った父との関連を示すものとしては皮肉なことに——いや、そうであるからこそ——、次に示すような、父の面影が次々と、まるで集中砲火のようになすすべもないニックを襲ってくる様子にみなぎる緊張感、哀感、無念とたしかに強く響き合っているのである。

His father came back to him in the fall of the year, or in the early spring when there had been jacksnipe in the prairie, or when he saw shocks of corn, or when he saw the lake, or if he ever saw a horse and buggy, or when he saw, or heard, wild geese, or in a duck blind; remembering the time an eagle dropped through the whirling snow to strike the canvas-covered decoy, rising, his wings beating, the talons caught in the canvas. His father was with him, suddenly, in deserted orchards and in new-plowed fields, in thickets, on small hills, or when going through dead grass, whenever splitting wood or hauling water, by grist mills, cider mills and dams and always with open fires. (CSS 374-75)

「黄昏時、彼は父のことをほとんど思い出すことはなかった」「そんなとき、いつも彼は自分一人の時間を持つのだった」との語り手の言葉で始まるこのパッセージは、やがてニックがそのような自らのところを統御できていないことを示しつつ「彼の父は秋、あるいは初春になると彼の脳裏によみがえってくるのだった」と続き、最終的にはまさにここにあるような

「何を見ても父を思い出す」状況へと強引にニックを連れ去っていくのだ。

「インディアン・キャンプ」におけるあの衝撃的な暴力の瞬間を髣髴とさせるように、トルーディとビリーとの牧歌的かつイノセントなセックスのエピソードのうちに突如として激越にグロテスクかつ差別的な＜不協和音＞が混じってくることになる必然性も、このような文脈のもとでこそよりよく理解されうるだろう。先の引用のような森の中でのセックスの様子を黄昏時の車の中で思い出している様を描き出す作家ニックは、その少し前、まさにその同じ森のエピソード内で、わざわざニックの妹ドロシーに対して不穏な性的欲望を持っていると思われるエディというトルーディの腹違いの兄のエピソードを幻視する。しかもエディは、彼自身そのような異人種間の性関係から生まれた「混血」のインディアンである。

“Eddie says he going to come some night sleep in bed with your sister Dorothy.”

“What?”

[...]

“If Eddy Gilby ever comes at night and even speaks to Dorothy, you know what I’d do to him? I’d kill him like this.” *Nick cocked the gun and hard-ly taking aim pulled the trigger, blowing a hole as big as your hand in the head or belly of that half-breed bastard Eddie Gilby.* “Like that, I’d kill him like that.”

[...]

“I’d scalp him,” he said happily.

“No,” said Trudy. “That’s dirty.”

“I’d scalp him and *send it to his mother.*”

“His mother dead,” Trudy said. “Don’t you kill him, Nickie. Don’t you kill him for me.”

“After I scalped him I’d throw him to the dogs.”

[...] Nick had killed Eddie Gilby, then pardoned him his life, *and he was a man now.* (CSS 373, italics mine)

異人種とのセックスに暴力を介在させることでアメリカの白人男性が自らの人種／ジェンダー／ナショナリティに目覚めてゆくプロセスを鋭く、かつグロテスクにえぐり出す、きわめて問題含みのシーンである。ここでニックのトルーディとの関係は、あからさまに搾取的なものとして——つまりそれが「搾取」であることを搾取する主体が全く意識していないことがあえて前景化されるような形で——描かれている。短編前半部で「羊の群れ」と並んで登場し、「旗」（おそらくアメリカの国旗である）を掲げている様子が描かれてもいた妹ドロシーが、いわばアメリカ精神の核たるイノセンスそのものを体現する人物であると考えられることに鑑みれば（CSS 370）、ここでのニックの姿は、まさに「インディアン・キャンプ」において父・アダムズ医師の「アメリカにおける優性人種」としての差別的な振舞いを目のあたりにしたニックが、父のような「アメリカ白人男性」として順調に育った姿そのものと言うべきだろう。このような場面をこのような仕方でも描き出している以上、作家ニックは、「インディアン・キャンプ」の場合と同様、国家レベルの搾取に無自覚的に連座する自らの——そして自らの父の——そのような行為の非倫理性／残虐性を心のどこかで強く意識している。もしもこのままこの主題を追求していれば、それは必ずや自らの精神への深刻な打撃を与えずにはすまないことだろう。

森でのインディアンたちとのセックスのエピソードがもしも単にピューリタンの性道徳——セックスは罪悪である——を体現する父への反抗——あるいは「反抗」という形の甘え——という程度のものなのであれば、作家ニックはここでトルーディたちとのセックスを自由に、ただ美しく牧歌的なものとして存分に展開すればよかったはずだろう。だから、ここでのニックには、どうしても森の中でのセックスをあえてこのようにシリアスな問題を含む形で鋭い自己批判や後ろめたさとともに想起し、その上でそこからふたたび自らを逃避させざるを得ないような必然的な理由があったと考えるほかはない。

ここで考えられるその理由は、やはり森でのインディアンたちとのセックスのエピソードは、根源的には自らの〈最重要課題〉としての「父（と

母、そして息子との関係」の問題」の「客観的相関物」だから、ということしかありえない。すでに第3節でヘミングウェイ自身に関して議論を先取りしつつ述べたように、ここでのニックにとってインディアンとのエピソードとは、それ自体もともと父（母）の問題への接近不可能性をそのまま引き受け得る独自の強度を持つ（ニックの経験の引き出しの中の）唯一の主題を構成するものとして、主題間の「重さ」のバランスを絶妙に保ちながら、身を切られるほど美しくかなしいものであると同時に非常に深刻かつ危険な問題を含むような事象が「トルーディ」「ビリー」「エディ」などという人物や背景とともに自らの経験の中からいわば「創作」され、「実際に過去において起こった出来事として自らがそれを思い出している様子」として描き出されたものである。実際、「兄と妹」の関係がカラー・ラインをまたいで合わせ鏡のようにになっていることは言うに及ばず、「[もしもエディが妹ドロシーをレイプしたら] 手の平くらいの風穴をあいつの頭かどてっ腹かに開けてやる」などというニックのセリフのあまりにも突発的な暴力のイメージは、このシーンとは直接の関係のまったくない、まさに肉や骨の破片を周囲に飛び散らせつつ「頭」に大きな「風穴」を開けたに違いない父の凄絶な自殺の事情から、あるいは「インディアン・キャンプ」のインディアン女性の「腹」を切り裂く父の凄惨な帝王切開手術の事情から生み出されたものでなくて何だろうか？ なぜここでのニックは、エディ自身を殺して頭の皮をはぐだけでは足りず、わざわざ「エディの母親」を持ち出して、彼女にその剥いだ頭の皮を持って行ってやる、などという激しいイメージをぶちまけなければならないのだろうか？ もともと、この憎しみはエディに向けられているというよりも、むしろ自らの「母親」の方に——むろんその裏に貼りついた深い愛情や無念とを担保として——向けられていたものだったからではないのか？

このシーンに続いて、その「危険性」が強い罪悪感の形を取って、ついにテキストの表面すれすれにまで滲みだしてくるような形で、ニックは父にまつわる真に暴力的かつ危険なエピソードをさらにひとつ提示することになる。ある時、父の体臭のついたシャツを着るように父に命じられた

ニックがそれを拒否し、結果的に父に鞭で打たれることとなった時のことである。

Afterwards he [Nick] had sat inside the woodshed with the door open, his shotgun loaded and cocked, looking across at his father sitting on the screen porch reading the paper, and thought, "I can blow him to hell. I can kill him." Finally he felt his anger go out of him and he felt a little sick about it being the gun that his father had given him. (CSS 375)

父をショットガンで撃ち殺してしまうこと——もしかすると自らが愛する父の銃による自殺に役買っていたのではないか、愛する父を「自殺に追い込んだ」のは実は母ではなく自分だったのではないか、という非常に危険な自問がこのエピソードの裏側にべったりと張り付いている。そもそも「男らしさ」に関する父の真剣なゲームは、女性ばかりの家庭内での唯一の「男児」たるニックの存在に対する命がけのパフォーマンス、という面が少なからずあったからである。そのような意味においては、父はいわば「自分を見返しているニックのまなざし」との命がけのゲームに負け、死を選んだ、とさえ言えるのである。だからこそ、やはりこのエピソードも決してこれ以上は深められ得ない。「丸腰」で近づくのは危険すぎるのである。隣にずっと座って寝ていたとばかり思っていた息子に、唐突に「小さかった頃にインディアンたちと遊んでた時、どんな感じだったの、パパ？」(CSS 375)と質問されることでばさりと打ち切られると、場面はまさに先ほど引用したトルウーディとのリリカルなセックスの描写に移行していくだろう。この息子からの質問の衝撃はおそらくニックにとってたどえようのないほど深いものだったと思われるが、それについては後述する。

非常に重要だが通常はあまり考えないことにしているような、だからこそそれと直面すれば日常の精神の安定にとって深刻な危険となるような主題がある。それでもそこに近づくために、その主題の「客観的相関物」を

いわば〈緩衝物〉として創作し、その〈核心部〉を巧妙に迂回しつつ近づいては逃げる、という行動を繰り返すこと——この、ヘミングウェイをあれほど虜にした闘牛を彷彿とさせずにはいない作家ニックの想像力のアクロバティックスを仮定することは、この作品の全てが「昔の出来事を思い出している作家ニック」という設定を借りた作家ニックの創作物という、いわば一種の「ムレータ」——闘牛士が使う棒につけた赤い布——であると考えることである。第4節でも述べたことだが、そもそも「大きな二つの心臓のある川」の後半をなしていた一種の「創作論」である「創作について」(“On Writing,” 1972)によれば、「インディアン・キャンプ」で描かれた出来事はすべて作家ニック自身の「創作」であった。

Nick in the stories was never himself. He made them up. Of course he'd never seen an Indian woman having a baby. That was what made it good. Nobody knew that. He'd seen a woman have a baby on the road to Karagatch and tried to help her. That was the way it was. (NAS 238)

この論考の文脈のなかでは、これはつまり、ニックの作品は全て、ニックにとって「本当に危険な主題」としての「家族間の愛憎関係」に近づきつつそこから逃げることによって創作されたものである、ということとなる。

7. 「おじいちゃんの墓」とは何か？ ——「アメリカ」対「フランス」

こうして、ここまで述べて来たような「父と息子」における作家ニックの想像力の働き方は、まさに本論前半部で仮定した「インディアン・キャンプ」の創作原理そのものであることが明らかになった。冒頭でも述べたように、「父と息子」は明らかに「インディアン・キャンプ」を「下敷き」にして書かれている。ディテールの呼応は数え切れない。すでに指摘した点以外にも、たとえば父との狩猟時の思い出の中には樹から撃ち落とされて拾い上げられたと同時にニックの指を噛むリスが登場するが、まさに

「インディアン・キャンプ」のインディアンの夫婦の状況を辿りなおすかのように、そのリスは奇妙にも「彼」と人称代名詞で呼ばれつつ「傷を負って樹から落ちた」と描かれているのだし、また指を「噛まれた」瞬間、ニックは「このインディアンのクソアマが！」と悪態をつく「インディアン・キャンプ」のジョージおじを髭髯とさせる野卑さで「このバガーが！」とリスを罵倒し、挙句の果てにはそのあとでアダムズ医師が「インディアン・キャンプ」の時と同様「あとでオキシドールを塗ってやるから」とまで言うことになるのである（CSS 68; CSS 370-71）。

このように考えてきてはじめて、終盤でのニックの息子の唐突な登場の衝撃の意味がよく理解されうるだろう。息子の登場は、無論ほんとうは「唐突」でもなんでもない。息子はそれまでずっと——ニックの運転中、ということのみならず、象徴的にはおそらくそれまでのニックのほぼ10年間にわたる人生を通じて——ニックのまさに「すぐ隣り」に存在し続けていたのだから。だからそれがこのように「唐突」に感じられるのは、息子の存在が突きつけてくる問題をこれほどまでに「唐突」なものとして、つまりそれまでもずっと見えていたにもかかわらず、そうだからこそ本当の意味ではまったく意識できていなかった問題として衝撃的に描き出そうとしている作家ニックの意図があるからである。この論考の文脈では、その衝撃は、それまでおそらくは「父の息子」としてこの世のすべてを秩序付けながら生きてきた自分がいつの間にか「息子の父」となっているという、自らの立つ地平が瞬間的に180度回転する眩暈的な衝撃であるにとどまらず、自ら一人のアメリカ作家として「インディアン・キャンプ」から連綿と保持し続けてきたにもかかわらずまったく自覚ができていなかったような、いわば「逃げ続ける想像力」とでも呼ぶほかはないきわめてアメリカ的な創作原理への根源的な（自己）批判の矢にニックが射抜かれる衝撃をも示している。作家ニックはここで、その臆病ゆえに家族問題から逃避するような人生を送ってきたのは決して父ヘンリーだけではない、これまで距離を取って父を厳しく批判しているつもりでいた自分自身、まさに父と同様、インディアンたちの存在を自分の都合で利用しつつさまざまに

創作を繰り返すことで、自分にとって本当に重要な家族問題から逃げ続けてきていたのだ、ということをおそらく生まれてはじめて、息子の存在とその理路整然とした雄弁を通して思い知らされているのである。事実、このとき息子の放つ執拗な質問は、「インディアン友達って、どんな感じだったの？」という質問と、「なぜ僕たちはおじいちゃん（つまりニックの父）のお墓に行かないの？」という質問の二つに大別される。

それでは、この「おじいちゃんのお墓」とはいったい何か？——従来の解釈においては、結局この息子とのやり取りの中でニックは父を受け入れるのか受け入れないのか、という風に問題が立てられることが多かった。たとえばデファルコ (Joseph DeFalco) はここでニックは「父と一体になることで自らが父になる」(218) と述べているし、フローラ (Joseph M. Flora) はそのようなポジティブなトーンを多少留保しつつも、そこにニックの「自らの人生全ての、今自分がここにあることの——つまり自らの父の肯定」(248) を見ている。だが、そのように考える限り、それでは一体インディアン話題は何のために存在したのか、ということにならざるを得ないだろう。だからこの論考の立場からは、ここで問題にされているのは、実際に物語のレベルでニックが父を肯定／父と和解するのかもしれないのかということ以上に、作家としての彼がその想像力において父（母）の問題とインディアンの問題の両方に「逃げ」のない形で向き合うのか向き合わないのかである、ということとなる。そのうえで、それはとりもなおさず、自分が逃げてきたのは結局家族の問題にほかならないのだが、このことに自分は果たして向き合えるのだろうか、その「資格」が自分にあるのだろうか、という自問へと収斂していくことになるだろう。このタイミングでの息子の登場も、そのセリフの内容も、すべてこのようなニック自身の鋭利な自己批判のプロセスの劇化にほかならない。

その自問への答えは、イエスでもありノーでもあったろう。というのも、作品それ自体が「おじいちゃんのお墓に行ったことがないのって、なんかいやだな」という息子の問いに対するニックの「行かなくちゃならないな」「行かなくちゃならないのは分かってるよ」(CSS 377) という答え

で終わっているのみならず、ニックが登場する物語としては時系列的に言って 38 歳の彼を描くこの短編が正真正銘の最後であるので、結局このあと彼らが実際に「おじいちゃんの墓」に「行く」のか「行かない」のかは見事に宙吊りにされてしまっているからである。しかしここで作家ニックを離れて作家ヘミングウェイの状況に鑑みれば、先ほども触れたように、ヘミングウェイは 1933 年執筆のこの「父と息子」以降も一度も故郷オークパークあるいはミシガンの両親の関係を真正面から扱うことはなかったっぽうで、1936 年には「第二の故郷」とも言えるアフリカを舞台に、夫婦の権力関係とその中における夫の最後のあり様の描写においてどこかアダムズ夫妻を、だからつまりクラレンスとグレイスのヘミングウェイ夫妻を髣髴とさせずにはいない夫婦に関する傑作を二編書いてもいる。父クラレンスが自殺の直前に幻想の中で罹患を怖れていたという「壊疽」(Lynn 429)にかかって死ぬ夫とその妻の皮肉に満ちたやりとりを描いた「キリマンジャロの雪」(“The Snows of Kilimanjaro”)と、妻に「男らしさ」の欠如をなじられる臆病な夫が、一瞬ではあっても確実に死の恐怖を克服して幸福を感じ、しかる後に妻に拳銃で射殺される模様を描いた「フランシス・マカンバーの短い幸福な生涯」(“The Short Happy Life of Francis Macomber”)の二編である。

これらの夫婦関係に当時の妻ポーリンと作者ヘミングウェイ自身の関係を見ることは自伝的にももちろんたやすい(島村 92)一方で、これらには、それまでどうしても真正面から扱うことができなかった父の具体的な結婚生活のありさまが、「妻との不幸な暮らしの苦痛に耐えて死を迎える男」の内面をえぐるようにしてヘミングウェイ自身の経験の内側から描き出されていると見るができる。ここにおいては、息子ニックのほうにみずからの心を投影したうえで、父を外側から、さらにインディアン問題に仮託するような形をとることで幾重にも迂回するように描こうとしていた「インディアン・キャンプ」的な創作法によってではなく、もっと直接的に父の「魂」のようなものを視点人物その人に移らせることで、結果的にヘミングウェイの分身であると同時に父クラレンスの分身でもある

ような「〈父〉」でもある「〈息子〉」としての一人称の主人公が生みだされているのである。

「父と息子」の最後において、ニックの息子は、「フランスではみんなお墓にお参りするよ」と言いつつ、「おじいちゃん」に関しては「アメリカの国旗と空気銃」をくれたことしか覚えていない、と言う。そしてニックに「おじいちゃんって、お父さんよりもすごい〔射撃の〕腕前だった？」と尋ねるのだが、ニックのそれに対する答えは「お父さんよりずっとすごかったな。でも、おじいちゃんのお父さんはもっとすごい人だったよ」である (CSS 376)。この、ヘミングウェイの長男ジョン——父と母の離婚後は母とフランスに住み、時々父に会いにアメリカに遊びに来ていた——をモデルとするフランスから来たばかりと思しき息子とのやり取りにおいては、「世代間のつながり」や「伝統」の意味を重んじるカトリシズムのフランスと、それらをむしろ軽視するプロテスタンティズム／個人主義のアメリカとの文化的対立が浮き彫りになっていることが分かる。そして、この意見とも質問ともつかぬ息子の見解に押される形で作品が終わっていること、「おじいちゃんのお父さん」という言葉に象徴される「四世代間のつながり」のビジョンをニック自身が作品にわざわざ導入していることを見ても、作品全体としては明らかにフランスの人間観のほうに「軍配」が上がっている。それは、アメリカ人がピューリタンの昔からその理想を追うことと引き換えに見ずにすまそうとしてきたような、人間の存在様態に関するある絶対の真理を含んでいるからである。つまり、このシーンを描き出しているニックは、ここで自らをこの瞬間まで苦しめてきた問題や認識の限界をそのままアメリカ人全体の文化的問題や認識の限界にまで敷衍しつつ、ひとつの根源的な文明論を展開しようとしている。父ヘンリーにまつわる問題を「書くこと」で「除去」できるのかどうかをめぐって紆余曲折を経てきたこの短編が出す答えは、当然ながら「各世代は血によってつながっていて、〈切断〉することなどできない」「人間はほんとうのところでは〈個人〉などではありえない」であると考えられることに鑑みても、アメリカがフランスを鏡のようにして批判されていることは間違いない。

しかしそれでも、ニックは「みんなフランスにお墓を作って入ればいいよね」という息子に対してははっきりと「フランスに埋められたくはないよ」と断言する（CSS 377）。しかも、そもそも「おじいちゃん」は「アメリカ国旗」と結びつけられることによりアメリカの価値をこそ体現する人物として描き出されているのだ。ここには、おそらくこのシーンが象徴的に示すような〈啓示〉を得た時点で新たなものとなったのであろうヘミングウェイのアメリカ作家としての矜持と決意とが端的に現れていると考えられよう。つまり作家ニック・アダムズはここで、息子とのやりとりにしどろもどろになる自らを描き出しながら、そもそもアメリカに生まれ育った自分が真の意味で〈アメリカの作家〉になるためには、これまでのように「家族」の問題から逃げつつみずから父とは違う新たな「（アダムとしての）父」になろうとするのではなく、多少なりともカトリック的な世界観を受け入れつつ自らの父が歩んだ道にある重要な意味において引き受け、そのうえでアメリカ的自己信頼と個人主義とを信奉しつつ孤独な人生を歩んでいった父とともに自らの道を自らの力によって切り開いていくほかない、と思い定めようとしていると考えられるのである。

このように考えてくると、「父と息子」では、父アダムズ医師と息子ニックとがともに〈息子〉を持つ〈父〉であることにおいて厳しく同じ地平に立たされる境地を示すことが目指されていることと同時に、「インディアン・キャンプ」に顕著に見られるような物語世界のあり方をもっとも根底で基礎づけてきたのは、つまり悲劇的なインディアンの物語をニックに執拗に「創作」させ続けてきたのは、実は「父」を自分とは「別」の「個人」と見て自分から切り離すことを不可避とする〈アメリカの息子〉のイデオロギー（の不可能性）に起因するジレンマにほかならなかったということも明らかになるだろう。「父と息子」は、そのことを遡及的に示すと同時に、それまで〈個人〉同士で対立していた父と息子とが同じ立場を共有することで、ヘミングウェイのキャリアにおけるひとつの時代が完全に終わり、そこに新しい主人公が立ち上がってくる可能性を示唆する。登場人物としての息子・ニックと父・アダムズ医師が、そして何よりもミシガンの

森のインディアンたちが、「父と息子」を最後にヘミングウェイの作品からその姿を消す理由は、だからおそらくここにこそあると考えられるのだ。

おわりに——「片付かない」問題

「父と息子」は、ヘミングウェイが、「インディアン・キャンプ」に象徴される自身の創作プロセスのはらんでいたひとつの根源的な問題の一端をはじめて意識化し、それを鋭い自己批判にさらそうとした作品として、彼のキャリアにおける重要な転機を画する。島村法夫は、マイケル・レノルズ（Michael Reynolds）による「[1930年代のヘミングウェイは]経験をすべて使い果たしてしまった」なる診断を引きながら、1930年代前半のヘミングウェイは「行き詰った」「文学的状況」にあったとしつつ、その主な原因を「自らの被弾体験」の「核心部分」に位置する「死の恐怖」の「呪縛」に見出している（116）。これはむしろヘミングウェイが第一次大戦時に受けた戦傷のことを言っているのだが、島村によればそれはさまざまな作品に影を落としつつ彼の心をむしばんでいった。だが、二人目の妻ポーリンの父の援助で敢行された「サファリ体験」（1933年12月から1934年2月にかけて）は、そのような「戦争の傷を負った被害者」としての立場に固執するのではなく、むしろ「死の執行者」としての立場に身を置くことを彼に教えた。このことこそが自らを長年悩ませてきた「死の恐怖」の呪縛を克服する契機をヘミングウェイに与え、その文学的な袋小路に「一筋の光明」をもたらした、と島村は言うのだ。「サファリ体験」は、ヘミングウェイにとっていわばそれまでの「被害者」の立場から「加害者」の立場へと「立場を逆転させる機会」だったのであって、その「立場の逆転」こそが「精神の浄化」へとつながったのであり、その「浄化」の結実が「キリマンジャロ」と「フランシス・マカンバー」の二編である、と島村は述べている（109-24）。

確かに、ヘミングウェイにとって「戦傷」の問題がきわめて深刻なものだったことは疑いない。戦闘の中で多くの人々の身体が破壊されるのを目

の当たりにすること、そしてそこで自らも大きな身体的損傷を負うことがどれだけ人の心を損なってしまうものとヘミングウェイに感じられていたのかは、たとえば「誰も知らない」(“A Way You’ll Never Be,” 1932) のような短編を見れば明らかである。だが本論の文脈で言えば、『武器よさらば』以降の彼の「文学的破産」状況は、そのような「戦傷」の問題と並んで、あるいはことによるとそれ以上に重要だったかもしれない問題として、「インディアン・キャンプ」から「父と息子」にいたるまでの間に起こった長男の誕生から父の死、そして長男の成長と次男、三男の誕生に伴うヘミングウェイ自身の「父」としての自覚とその倫理的な資格の問題が、息子(たち)の成長とともについにそれまでのような「逃げ」を許さない最重要の課題として作家を捕まえて放さなくなったことをこそ要因としていた可能性を探ることにもつながるだろう。島村のそれとはまた違う意味での「立場の逆転」に関連するこの問題は、息子の成長に伴って時間を経るごとに作家にその核心をより真剣に見つめざるを得なくさせるような性質を持つ問題であるだけに、筆者には30年代初頭のヘミングウェイの袋小路状況をよく説明してくれるものであるように思われる。

ヘミングウェイ自身が「父」となったのは、「インディアン・キャンプ」執筆開始(ポール・スミスによれば1923年11月ごろと推定 [Smith 34]) 直前の1923年10月9日の長男ジョン誕生のときのことである。「インディアン・キャンプ」に始まり「父と息子」に終わる約10年間にわたるニック・アダムズ物語の執筆は、つまりその意味で、「父クラレンスの息子」であったヘミングウェイ自身が徐々に「息子ジョンの父」に「させられていく」現実の過程とほぼ完全に軌を一にするようにして展開されたことになる。その裏に、まさに「インディアン・キャンプ」のアダムズ医師を髣髴とさせるように、成長していく息子たちにとっての「尊敬に値する強い父」とならなければならないというヘミングウェイの強い願いがあったことは疑いないし、それが息子たちとの関係に、特に1931年に生まれた三男グレゴリーとの関係に端的に表れているような多大な緊張を与えたこともおそらく疑いないだろう(前田、「マノリン」)。それは現実にはま

さにアダムズ医師のような「失敗」に終わることを宿命づけられていたものだっただろうし、そうであればあるほどジェンダーの不安、あるいはセクシュアリティの不安をさえへミングウェイの存在のうちに強く誘発しもしたことだろう。しかしそうだからこそ、「父と息子」で得られた「父の息子が息子を持てば、自ら息子の父となる」という世代間の連鎖に関わる（ほとんどトートロジカルな）絶対の真理は、『誰がために鐘が鳴る』のジョーダンとパブロ、はては『老人と海』(*The Old Man and the Sea*, 1952)におけるサンチャゴとマノーリンの関係にまで変わらず受け継がれていくことになったはずである。

それはおそらく、1930年代のヘミングウェイが左傾化する時代のなか「連帯」への志向性を強く示し始めたことともどこかで絡んで来ることだろうし、カトリック的な世界観をより強く作品に盛り込み始めたこととも通ずるところがあるように思われる。そのことも含め、この短編で示されたような方向での創作がこれ以降のような軌跡を辿り、それがどのような効果を収め、またどのような問題を新たに孕むこととなったのかに関しては、個々の作品についての仔細な検討を含めた議論が必要である。

端的に言って、ここで論じてきたような問題は、父がすでに自殺してしまっている以上、ヘミングウェイにとってはどうあっても「解決」などできるはずのない種類の、真に根源的な、また闇に包まれた問題であり続けたはずである。たとえば「父」との距離の問題が一応の解決を見たように思えもするいっぽうで、「母」の問題のほうはますますほぼ手つかずのまま残されることになる。そもそも、「母」の問題を棚上げにしたまま「父」の問題が片付くはずはないのである。「インディアン」の問題についても、単にアフリカやキューバなどの場所にその「担保先」が移動したに過ぎないという面は否めない。事実、たとえば遺作となった『エデンの園』(*The Garden of Eden*, 1986)はその内容とヘミングウェイの作り上げてきたパブリックイメージとのギャップから、これまではもっぱらセクシュアリティやジェンダーの問題系の中で論じられることが多かったが、その最後を締めくくっているのは実は作家デイヴィッドにとっての文学的主題としての

「アフリカ」と「父」の相関関係の問題なのであった。まさに「世の中に片付くなんてものはほとんどありやしない」（夏目 292）のである。そもそも、「逃避は終わった」と思うことほどあからさまな「逃避」もないだろう。このやっかいな問題を残しつつ、この論考もここでひとまずの終わりとするほかあるまい。

[注]

1. 本論では、ネイティヴ・アメリカンのことをヘミングウェイにならって「インディアン」と呼ぶ。
2. Nancy R. Comely and Robert Scholes は、「インディアン・キャンプ」は「父と息子」と「主題的に結びついている」(16)と言っている。しかし彼らのこの2作品の比較の議論は、一般的にヘミングウェイ作品において「父性」が「死」と結びついていることの例証となっているに過ぎない。
3. 今村は前者を「陽画」、後者を「陰画」としつつ、ヘミングウェイ作品における「陰画」としての「インディアン」問題について論じている（「ニック」96）。
4. この点については Strong、今村「ニック」、高野“Screams”参照。
5. ただし急いで付け加えておかねばならないが、この論考は、たとえばモデルモグの議論とは違い、そういうヘミングウェイの「搾取性」を批判し、それをどのように改善すればインディアンに対する姿勢が「搾取的」なものでなくなるかについての未来の可能性を考えることそれ自体を目的とはしない。その搾取性をそれとして厳しく批判的に見つめつつも、むしろそのように批判されるべき搾取性——「芸術的帝国主義」——を自らが体現していると彼自身ある程度自覚していたからこそ、そこからの「逃避」にもある種の真実味と真剣さが宿ったのではないか、という風にも考え、その逃避の不可避性を背負った作家が、その「手前勝手」ではあるが同時に深刻でもあるような苦しみの中でつかんだ作品の意味を考えたいのである。
6. この動きは、どこか闘牛士の動きに似ていることに思い当たらざるを得ない。ヘミングウェイが闘牛にあれほどまでに魅せられたのは、このような自らの姿がそこに重ねられていたからではなかっただろうか。
7. 「父の顔は長い間かかって形成された」（CSS 371）とされていることから、その死の根源的な原因は母にあるとニックが考えている、という設定になっていることはほぼ間違いない。
8. 「近親相姦」の主題はそれ自体としてむろんそれなりの意義を持つものだろう。それについてここで詳述することは紙幅の都合上できないが、詳しくは「ヘミングウェイと近親姦」をテーマとする『ヘミングウェイ研究』第11号を参照のこと。この文脈においては、その主題は「最も身近なもうひとつの〈親族〉のカップル」たる「父母」の問題の一種の「すりかえ」とも考えられることを記しておきたい。
9. むろん、それでもこれは20年前の「繰り返し」ではありえなかっただろう。彼はすでにインディアンのいたミシガンの森を一度完全な形で去っていたと考

えられるからである。島村は、この作品を「母への鎮魂歌」(183)と呼んでいる。もしもこのような形でしか母を「鎮魂」することができなかったとするなら、それが通常の意味で「鎮魂」と呼べるようなものでなかったことは疑いない。この作品によっていったい誰の魂が静まったのか。なぜヘミングウェイはこの作品を書き終えることができなかったのか。私見では、母の死に際してヘミングウェイは、あえてニックに、以前の自分が行っていた「逃避行」をその不毛さも含めて再演させようとして失敗している。つまりその試みは、その試みそれ自体の不毛性を痛々しくさらけ出している。彼の母との関係は痛切である。

10. 中野参照。

参考文献

- Beegel, Susan F. "Second Growth: The Ecology and Loss in 'Fathers and Sons.'" *New Essays on Hemingway's Short Fiction*. Ed. Paul Smith. Cambridge: Cambridge UP, 1998. 75–110. Print.
- Comely, Nancy R., and Robert Scholes. *Hemingway's Gender: Rereading the Hemingway Text*. New Haven: Yale UP, 1996. Print.
- DeFalco, Joseph. *The Hero in Hemingway's Short Stories*. Pittsburgh: U of Pittsburgh P, 1963. Print.
- Fiedler, Leslie A. *Love and Death in the American Novel*. 1960. Champaign: Dalkey Archive P, 1997.
- Flora, Joseph M. *Hemingway's Nick Adams*. Baton Rouge: Louisiana State UP, 1983. Print.
- Hemingway, Ernest. *The Complete Short Stories of Ernest Hemingway: Finca Vigía Edition* [CSS]. 1987. New York: Scribner's, 2003. Print.
- . *The Nick Adams Stories* [NAS]. Ed. Philip Young. 1972. New York: Scribner's, 2003. Print.
- . *For Whom the Bell Tolls*. 1940. New York: Scribner's, 1995. Print.
- Hemingway, Jack. *Misadventures of a Fly Fisherman: My Life with and without Papa*. Dallas: Taylor, 1986. Print.
- Lynn, Kenneth. *Hemingway*. Cambridge: Harvard UP, 1987. Print.
- McCann, Richard. "To Embrace or Kill: Fathers and Sons." *New Critical Approaches to the Short Stories of Ernest Hemingway*. Ed. Jackson J. Benson. Durham: Duke UP, 1990. 266–74. Print.
- McLendon, James. *Papa: Hemingway in Key West*. Miami: E. A. Seemann, 1972. Print.
- Modelmog, Debra A. *Reading Desire: In Pursuit of Ernest Hemingway*. Ithaca: Cornell UP, 1999. Print.
- . "The Unifying Consciousness of a Divided Conscience: Nick Adams as Author of *In Our Time*." *American Literature* 60.4 (1998): 591–610. Print.
- Morrison, Toni. *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination*. Cambridge: Harvard UP, 1992. Print.
- Reynolds, Michael S. *Hemingway: The 1930s*. New York: Norton, 1997. Print.
- Smith, Paul. *A Reader's Guide to the Short Stories of Ernest Hemingway*. Boston: G. K. Hall, 1989. Print.
- Strong, Amy. "Screaming thorough Silence: The Violence of Race in 'Indian Camp' and 'The

- Doctor and the Doctor's Wife.” *Hemingway Review* 16.1 (1996): 18–32. Print.
- Strychacz, Thomas. *Hemingway's Theaters of Masculinity*. Baton Rouge: Louisiana State UP, 2003. Print.
- 今村楯夫「ニックと森とインディアン」『ヘミングウェイを横断する——テキストの変貌』日本ヘミングウェイ協会編、本の友社、1999年。88–103頁。Print.
- .『ヘミングウェイと猫と女たち』新潮選書、1990年。Print.
- 奥村直史「葬儀屋とニックとヘミングウェイ——“Fathers and Sons”を読む」『アメリカ文学研究』第37号（2001年2月）41–56頁。Print.
- 島村法夫『ヘミングウェイ——人と文学』勉誠出版、2006年。Print.
- 高野泰志 “‘Her Screams Are Not Important’: The Politics of Pain in Hemingway's ‘Indian Camp.’”『言語と文化』第五号（岩手県立大学 言語文化教育研究センター 2003年1月）41–52頁。Print.
- .「ニック・アダムズと伝道書——ヘミングウェイ作品における宗教観再考」『文学研究』第107号（九州大学大学院人文科学研究院 2010年3月）67–86頁。Print.
- 田村恵理「森からサファリへ——「アフリカン・ブック」から見るヘミングウェイの「ポスト植民地性」」日本ヘミングウェイ協会編『アーネスト・ヘミングウェイ』333–48頁。Print.
- 中野学而「預言者のペルソナ、母の息子——『緋文字』におけるホーソーンの死と再生」平石貴樹、後藤和彦、諏訪部浩一編『アメリカ文学のアリーナ——ロマンス・大衆・文学史』松柏社、2013年4月刊行予定。1–32頁。Print.
- 中村亨「征服民の視線とミシガン」『英語青年』第145巻第5号（1999年8月）312–14頁。Print.
- 夏目漱石『道草』新潮文庫、1946年。Print.
- 日本ヘミングウェイ協会編『アーネスト・ヘミングウェイ——21世紀から読む作家の地平』臨川書店、2011年。Print.
- .『ヘミングウェイ研究』第11号、2010年。Print.
- 平石貴樹「ヘミングウェイとフォークナー——個人主義をめぐるふたつの態度」今村楯夫編著『アーネスト・ヘミングウェイの文学』（ミネルヴァ書房、2006年）176–89頁。Print.
- 前田一平「マノリンは二十二歳——欲望のテキスト『老人と海』」日本ヘミングウェイ協会編『アーネスト・ヘミングウェイ』272–287頁。Print.
- .『若きヘミングウェイ——生と性の模索』南雲堂、2009年。Print.
- 武藤脩二『ヘミングウェイ『われらの時代に』読釈——断片と統一』世界思想社、2008年。Print.